

in TOLIPAN, Sérgio,
Sete Ensaaios sobre o
Modernismo,
Funarte, 1983

A Semana de 22

O trauma do moderno

As artes plásticas na Semana de 22 continuam a ser, muito mais do que uma história, uma questão. Ou seja, um problema em aberto: para ser vivido e pensado cotidianamente. Aqueles heróicos dias de fevereiro já foram, evidentemente, bastante estudados e seguem merecendo atenção histórica e teórica. E, a cada geração, sofrem leituras um pouco diferentes, um pouco divergentes. Mas na medida em que a Semana participa da questão da modernidade, é impossível encerrá-la em limites fixos, datá-la de sentidos finais. A modernidade é o presente, o nosso conturbado e contraditório presente, e no meio dele, antes de mais nada, *somos*. O maior perigo ao falar sobre a Semana será sempre o de transformá-la num fetiche, num monumento, em algo que faça parte de uma memória passiva. Em uma palavra, academizá-la.

Todo o esforço, ao contrário, deve ser no sentido de atualizá-la. Assim como em psicanálise há o trabalho de reconstruir o passado do sujeito, atualizando-o, para reescrever sua história como palavra plena e verdadeira, também o passado cultural só existe realmente enquanto processo de atualização. Porque, embora com sessenta anos, os gestos artísticos de 1922 estão presentes em nós, de certa maneira nos constituem. Não vagam, aleatórios, em algum limbo do nosso cérebro; tampouco dormem burocraticamente nos arquivos da nossa memória. Todo mundo conhece a desconsideração brasileira pela Memória — claro, o passado de toda colônia é opaco a si mesmo pois está sob o controle do colonizador. Menos notada e cada vez mais atuante, porém, é a reação impensada a essa amnésia — a pressa em academi-zar, a volúpia de institucionalizar.

Em arte essa pressa e essa volúpia são fatais: consomem as tentativas de transformação antes que se efetivem. Estatizam e burocratizam aquilo que, por definição, procura escapar ao domínio dessas instâncias. O resultado dessa voracidade institucional é o bloqueio a uma circulação mais livre, mais espontânea, dos novos conteúdos e esquemas formais. Um artificialismo no modo como a própria modernidade vai nos atingir e sensibilizar. A precoce entronização de heróis, marcas e periodizações dentro de um processo ainda em andamento termina por constituir um entrave à sua desenvoltura. No processo cultural há sempre a reflexão sobre o passado e o futuro, mas essa reflexão vai junto com o desejo que o anima, com a produção que o afirma. Quer dizer: ao contrário da produção técnica, com seu controle concomitante a cada etapa do processo, a produção artística tanto é consciência quanto aventura, tanto projeção quanto risco. E na modernidade o aspecto imprevisível da arte toma proporções inéditas.

ponde uma arte não menos racional e não menos estranha. Uma arte que pretende levar essa contradição às últimas consequências.

Jogo de espelhos

A mais simples percepção, longe do que pensa o senso comum, já tem uma natureza intelectual. Depois da teoria da *Gestalt* e da psicologia da forma sabemos que olhar é imediatamente interpretar — o olho humano vê o todo antes das partes, a configuração antes dos elementos. Não há pois, em última instância, isto o que seria a mais certa das certezas — o mundo — sem a experiência de percebê-lo. Porque o mundo, qualquer mundo, é desde logo uma visão do mundo. Portanto, o olhar moderno é radicalmente diverso do olhar grego clássico, no início da nossa civilização, do olhar cristão na Idade Média e mesmo do olhar do humanismo renascentista. O olhar moderno não pode ser senão um problema, uma interrogação. Ele não a conhece inteira, não domina a própria ordem que o preside. O olhar moderno está ainda se olhando. Nesse movimento especular, nesse jogo de espelhos, a arte moderna constrói a sua visibilidade. Ou melhor, as suas visibilidades.

A Semana de 22 representou o primeiro esforço organizado para olhar o Brasil moderno. E, por isto, num certo sentido, também para construir o Brasil moderno. Daí o absurdo em pretender reduzi-la a um mimetismo das modas artísticas européias. Absurdo tão grande quanto supor que a industrialização do país resultou do simples desejo de imitar os países desenvolvidos. Ingênuo seria, por outro lado, imaginar que não estivesse vinculada, numa posição obviamente subalterna, aos modelos culturais dominantes. Frente a esses modelos, o Modernismo brasileiro, digo o verdadeiro e cons-



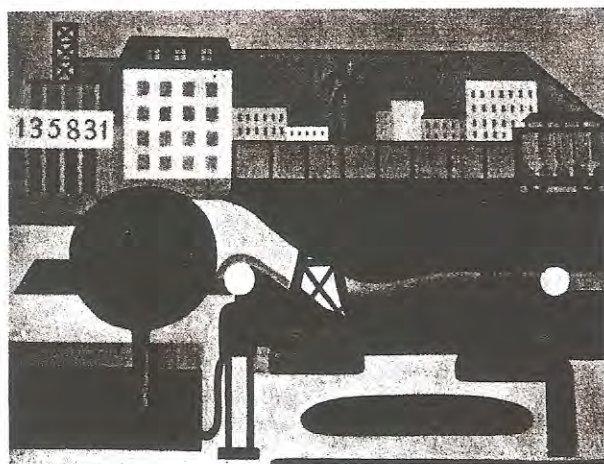
Anita Malfatti. 1915/6. Carvão sobre papel

ciente, sempre obedeceu a uma dialética inevitável — a de lutar para compreender e assumir com o intuito de emancipação. A conhecida teoria antropofágica de Oswald de Andrade apenas faz essa exigência em um plano ironicamente visceral: todo dia devíamos comer o nosso bispo Sardinha cultural.

Se, na França, desde o Impressionismo na segunda metade do século XIX, a arte estava em guerra declarada contra a tradição, no Brasil a academia reinava todo esse tempo impávida. O nosso Modernismo, obrigatoriamente tardio, vai aparecer e evoluir marcado por ambigüidades e inadequações. Até hoje vivemos sob o regime da inadequação. Nos anos 10 e 20, quando ainda germinava, a luta pela identidade se passava até a nível do nome — inicialmente a Semana seria chamada Futurista e os membros da revista *Klaxon* pretendiam instituir o klaxonismo no lugar de Modernismo. Mas a prova, insofismável, da ambigüidade constitutiva do nosso Modernismo é a diferença entre os dois principais trabalhos de sua fase inicial. A orientação construtiva de Tarsila do Amaral e a tendência expressionista de Anita Malfatti seriam, com toda a certeza, incompatíveis entre si dentro de uma vanguarda européia. Aqui, formavam um bloco contra o academicismo vigente. Do mesmo modo, cruzavam e se uniam pelo caminho duas *démarches* inversas — a tentativa de Lasar Segall em adaptar a sua sóbria e sábia paleta européia à cor e figuração locais, e o desejo de Di Cavalcanti de situar sua pintura tosca e seu traço ilustrativo dentro dos complexos espaços da nova arte.

Razão e confusão

Uma relativa indiferenciação, uma certa aglomeração, caracterizam assim o nosso ingresso cultural no século XX. Ora, a racionalidade técnica e sua conseqüente especialização constituem justamente a marca do Real moderno, ao qual até mesmo os movimentos artísticos estão sujeitos. O esforço analítico cubista não se mistura ao delírio surrealista; o Suprematismo russo reage ao Expressionismo e o rejeita. O aparecimento e desaparecimento de todos os *ismos* obedece à lógica das especificações. Claro, investigando mais de perto, verifica-se uma certa interação entre os opostos. O que determina a personalidade de cada movimento, entretanto, é a afirmação de uma diferença irreduzível.



Tarsila do Amaral. *São Paulo*, 1924. Óleo sobre tela — 67 x 90cm

De uma maneira mais profunda, mesmo as obras individuais, sob o impacto inconsciente da diferenciação técnica, vão se governar pela lei da invenção, quase a nível do registro de patentes. Há a marca Matisse, a marca Picasso, a marca Mondrian etc. A clássica categoria estética do Estilo se torna vaga e insegura para abrigar o fogo cerrado das inovações formais e a complexidade e diversidade dos conteúdos. Cada artista procura criar um produto, um esquema, para disputar uma posição no mercado. E a eventual contradição entre essa espécie de lógica produtiva e as características seculares da arte em nossa civilização aparece como um dos principais problemas, senão o principal, da arte moderna.

A essa altura, nos anos 20, a pressão da racionalidade técnica no Brasil era incipiente. A ciência não coordenava o nosso real — mas aguardava, implacável, no horizonte. O encontro, o confronto, acontecia surdo e latente, operava silenciosamente. Existe até quem pretenda resumir a iniciativa da Semana a uma simples manobra nessa direção: tudo refletia o processo de industrialização da aristocracia paulista do café. O certo é que a nossa arte introjetava subjetivamente, mais do que vivia objetivamente, a questão da técnica e da ciência. Ela não resultava do choque direto com a estrutura lógica do Real e sim de um anseio esperançoso, um pouco angustiado, diante do mundo moderno. Definitivamente, a Semana tinha conotações utópicas. Porque, a rigor, gostarí-

amos, queríamos ser modernos. Aí aparece a verdade deslocada — o simples querer ser prova que não éramos.

A busca de sentido

Corríamos, então, à frente de nós mesmos? Também não. Procurávamos acertar o compasso com uma história que, propositalmente, nos deixava para trás. Apesar de todo o escândalo e toda a crise, as vanguardas faziam sentido na Europa. Um sentido às vezes negativo, escabroso até, mas afinal um sentido. Nós, ao contrário, não fazíamos sentido: a nossa razão de ser era a Europa. Por isto buscávamos um sentido com a nossa vanguarda — a afirmação da identidade nacional, a *brasilidade*. Paradoxal modernidade: a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado. Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era o nosso *Ser* moderno.

A visualidade moderna européia oscilava entre dois pólos bem distintos. À exigência de uma ordenação estrita e rigorosa do holandês Mondrian, propondo liquidar com os últimos vestígios de subjetivismo na arte e integrá-la ao mundo da técnica moderna, replicava a afirmação do poeta surrealista francês André Breton — *o Olho existe em estado selvagem*. As duas manifestações representavam, com nitidez extrema, os dois pólos entre os quais toda a modernidade se desenvolvia desde o final do século XIX — o positivo e o negativo da crise do humanismo clássico. A uma percepção como a de Mondrian, que reduzia o mundo à lógica da organização horizontal-vertical, se opunha uma outra, como a de Joan Miró, por exemplo, que parecia querer olhar o mundo em estado de formação, próximo ao Caos, antes da civilização, do Logos. O olhar brasileiro não conseguia, não podia ser tão decisivo, num ou noutro sentido. Tratava-se, afinal, de um olhar híbrido, misturado, miscigenado.

Para conceituar esse primeiro *olhar modernista brasileiro* temos que partir de sua natureza híbrida. Da impossibilidade





Tarsila do Amaral. *Palmeiras*, 1925. Óleo sobre tela

de definir, a compulsão de conciliar e misturar, a tendência em reunir elementos diversos. Para o professor de Tarsila, Fernand Léger, o Cubismo significava nada menos do que a procura de um novo espaço para o mundo, uma outra maneira de vivenciá-lo, um 'estar no mundo' em tudo oposto ao pintor-espectador ideal renascentista. Tarsila usava os esquemas cubistas para 'pintar o Brasil', projetá-lo num espaço ideal até certo ponto tradicional. Há aí, inegavelmente, uma dose de ingenuidade. Agenciar os elementos da cidade moderna e as marcas da natureza tropical num jogo de cores e formas equilibradas e tensas, não há dúvida, é uma manobra de liberdade moderna. Mas todo esse jogo é uma cena que o artista contempla, de fora, numa posição clássica: a metrópole emergente de São Paulo é um objeto que o sujeito-pintor representa.

Estamos a nível da apreensão abstrata de Cézanne. Seu esforço de racionalização diante da complexidade do Real. A multiplicidade dos planos busca seguir a estrutura do olhar humano e sua imediata superposição de planos — abandona-se o ponto de fuga simples, correlato do olho central renascentista. Mas estamos longe, muito longe ainda do drama de Picasso e Braque, levando Cézanne às últimas consequências, fundindo figura e fundo, fragmentando o mundo como se estivessem dentro dele, tentando captá-lo de frente, de costas, por todos os lados, ao mesmo tempo. Para esses artistas o que estava em questão era a própria noção de espaço, o próprio modo de ver o mundo da civilização cristã ocidental. Debatiam-se, diretamente, com a crise do humanismo clássico. Tanto quanto a física moderna, a psicanálise ou a antropologia, a arte irreconhecia e estranhava o mundo, duvidava da realidade do Real.

O domínio do verbo

Os retratos expressionistas de Anita Malfatti recebem, indiscutivelmente, um tratamento moderno. Não há a hierarquia



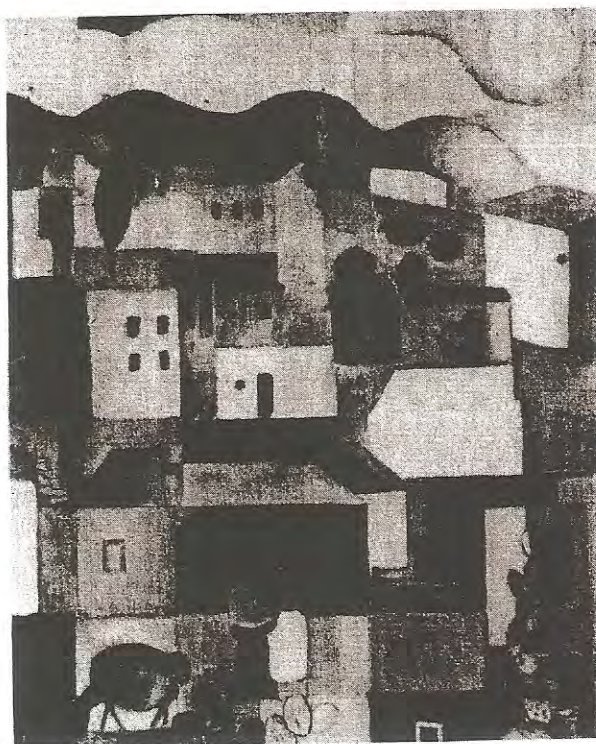
Anita Malfatti. *A boba*, 1917. Óleo sobre tela — 61 x 51 cm

tradicional, a separação entre o Homem e o Mundo (a figura e o fundo). A cor, obedecendo à lição de Gauguin e seguindo os expressionistas, torna-se metáfora subjetiva e abandona o mimetismo das aparências. A pintura organiza-se como um todo e o drama humano de *A boba*, por exemplo, está no próprio drama do quadro — na palpitação semidescontrolada do pincel, na organização assimétrica da composição. Comparada aos expressionistas nórdicos, escandinavos e germânicos, no entanto, Malfatti pareceria quase uma artista lírica ingênua. Não dispunha, de saída, do enorme arsenal imaginativo daqueles povos. O universo do norueguês Munch, o maior expressionista do século, possui uma carga metafísica compreensivelmente estranha aos estudos psicológicos de Anita. A tentativa de fusão entre a figura e o fundo, mesmo nos limites figurativos em que se apresentava, marcava uma diferença clara frente ao retrato acadêmico. Contudo, a imagem em Malfatti conta ainda a história de uma fragmentação, possui caráter alusivo-literário, tendo como quadro referencial os valores do século XIX. A luta contra e dentro desses valores distingue todo o Expressionismo. Mas a intensidade, a dilaceração, a força transgressiva que assume essa luta numa tela de Munch, a transforma em alguma coisa especificamente moderna, típica do século XX.

As limitações de Tarsila e Malfatti são, portanto, de ordem estrutural. De modo algum, pessoal. As suas produções estavam no ângulo mais agudo da percepção moderna brasileira. E esta percepção, naquele momento, deve ser considerada como aproximativa — a diminuição de uma distância inelutável, historicamente construída enquanto tal. A prova disso está na própria teoria, um campo sempre mais fácil para avanços abstratos. Nem Mário, nem Oswald de Andrade tinham visões mais radicais em matéria de artes plásticas. O primeiro manifestava grande entusiasmo pelo cubismo anódino e até regressivo de André Lhote (outro dos mestres de Tarsila) e foi um dos arautos da modernidade tão discutível, tão ambígua, de Portinari. Quer dizer...

Uma conceituação à parte deve ser feita em torno da questão da brasilidade. Muito mais um 'clima' do que um conceito, quase uma sobredeterminação fantasmática, ela praticamente impunha aos nossos artistas aquilo que a modernidade européia desde Manet repudiava — o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto. Para reencontrar, abraçar ou mesmo projetar o Brasil, era necessário, indispensável, dar-lhe um rosto, uma feição. Ora, seria impossível descer às camadas mais profundas da visualidade, investigar suas articulações mais abstratas, amarrado ao compromisso com uma dada figuração. Mais ainda, com o objetivo de vislumbrar e construir uma identidade visual brasileira a partir da matéria-prima artística totalmente diversa que se recebia da Europa. Claro, tudo resultava meio inadequado. A relação posterior entre Portinari e seu fantasma, Picasso, é bastante esclarecedora a esse respeito.

O que se fala pouco, ou não se fala nunca, é o caráter literário da ideologia da brasilidade. O fato evidente de ser ela, antes de mais nada, verbo, e por isto infundir, de fora para dentro, conteúdos ao trabalho dos pintores e escultores. Assim, apesar dos avanços, seguíamos atrelados à tradição cultural portuguesa: o verbo comandava inteiramente o olho, que por si só não detinha poder de significação. Ameaçados estávamos de repetir a secular pobreza visual do colonizador, inclusive sua pobreza moderna nas artes plásticas. A vigência e a premência do tema da brasilidade nas artes plásticas e conseqüente subordinação do olho a uma inteligência apenas ilustrativa, é indissociável da herança portuguesa do totalitarismo do verbo. O Cubismo, o Fauvismo, o Suprematismo, o Neoplasticismo são exemplos de Modernismo exclusiva ou predominantemente visuais. A sua eventual tradução brasileira, no entanto, se faria sempre através do filtro da brasilidade. A fixação de enunciados plásticos brasileiros, quase verbalizáveis, parecia uma necessidade estrutural do nosso Modernismo. A assim chamada 'cor local' não era conseqüência ou um dos fatores do trabalho: era a essência da pesquisa visual. Este dado específico do nosso Modernismo — sua conquista, frente ao academicismo europeizante — nem por isso deixava de ser até certo ponto contraditório com a própria modernidade.



Lasar Segall. *Paisagem brasileira*, 1925. Óleo sobre tela

Mas talvez seja exatamente por essas contradições que a Semana de 22 permaneça moderna ainda hoje. Na medida em que essas contradições, sob outras formas, seguem sendo basicamente as nossas. Menos pelas importantes marcas de linguagem que fixou — com as pinturas de Lasar Segall, Tarsila e Anita Malfatti e as esculturas de Brecheret — e mais, muito mais, pela própria dinâmica de sua operação cultural, suas conquistas, seus impasses, suas limitações. Trata-se, afinal, da primeira *estratégia cultural moderna brasileira*. Como tal será sempre da ordem do inesquecível. Com a condição, inerente à modernidade, de que se possa sempre 'esquecê-la', superá-la com novos gestos artísticos que consigam, positivamente, negá-la. Porque, até segunda ordem, as memórias da modernidade são traumáticas. Resistem às simples tentativas de normalizações mas demandam, insistentes, um sentido que possa explicá-las e integrá-las à vida.

Victor Brecheret.
Tocadora de guitarra,
década de 1920.
Pedra da França

